

ტენესი უილიამსის დრამატურგიული ქსკარჩენილება

ინა ბარათაშვილი

ებობა ძალადობითა და სისასტიკით აღსავსე სამყაროში. შემდგომში ამ პერსონაჟებს დრამატურგმა საკმაოდ ზუსტი სახელი მოუძებნა — „ლტოლვილი“ („The Fugitive Kind“).

უილიამსის დრამებში მხატვრული ასახვის საგანია არა იმდენად ემპირიული სინამდვილე, რამდენადაც ადამიანის შინაგანი, ფსიქოლოგიური სამყარო, სულიერი დრამა, ემოციური მდგომარეობა.

უილიამსის გმირები ხშირად ფსიქიკურად არაჯანმრთელი, ზედმეტად ემოციური, ძლიერ აღზნებადი, ავადმყოფი ადამიანები არიან. ეს არც არის გასაკვირი, თუ გავითვალისწინებთ დრამატურგის აზრს იმის შესახებ, რომ ადამიანის ჩვენება საჭიროა არაორდინალურ სიტუაციებში, რომლებიც გააშვივლებენ გმირის სულიერი ცხოვრების ყველა წინააღმდეგობას. ამიტომაც, რომ უილიამსის პერსონაჟები ნაჩვენები არიან უმადლესი სულიერი დაძაბულობის დროს, რის გამოც მათი ფსიქოლოგიური მდგომარეობა ყოველთვის, ან თითქმის ყოველთვის, უჩვეულობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ამაში მეტყველებს მწერლის სურვილი წარმოსახოს ადამიანები, რომლებიც გამოირჩევიან სამყაროს მკვეთრად ინდივიდუალური აღქმით. რაც თავის მხრივ მათი გაუცხოებისა და იზოლირების მიზეზი ხდება.

ტენესი უილიამსის შემოქმედებაზე საუბრისას შეუძლებელია უყურადღებოდ დავტოვოთ მისი ძიებანი დრამატურგიულ ფორმაში, ტექნიკაში. ამ მხრივ უაღრესად საინტერესოა უილიამსის „პლასტიკური თეატრის თეორია“. ამ თეორიის, უილიამსის დრამების პლასტიკური გაფორმების გარეშე ალბათ სრულყოფილად ვერ შევძლებდით დრამატურგის ნაწარმოებების აღქმას, მისი პიესების საერთო განწყობილების, მწერლის პოეტური სამყაროს წვდომას.

უილიამსს მიაჩნია, რომ რეალობის სახე შეიგარძნება შინაგანად, ინტუიციით. იგი ცდილობს ხორცი შეასხას გამოუსახველს. ირაციონალურს. დრამატურგის აზრით, ეს ამოცანა მოითხოვს უფრო ფაქიზ საშუალებას, ვიდრე ჩვეულებრივი სამეტყველო ენაა.

ჭერ კიდევ ანტონენ არტოს აქვს გამოთქმული აზრი, რომ „ენის გარღვევა იმ მიზნით, რათა შეეხო ცხოვრებას, ნიშნავს შექმნა, ან ააღორძინო თეატრი“. არტოს ღრმა რწმენით, „დაუკავშირო თეატრი ფორმის ექსპრესიულ შესაძლებლობებს, ყველაფერ იმას, რაც განეკუთვნება ეესტების, აკუსტიკის, მოძრაობის და ა. შ. სფეროს ნიშნავს დაუბრუნო თეატრი მის ფესვებს, კვლავ აღუდგინო თავისი რელიგიური და მეტაფიზიკური ასპექტი, შეარჩიო იგი სამყაროსთან. თეატრის სფერო არის არა ფსიქ-

ოლოგიური, არამედ პლასტიკური და მეტაფიზიკური და საქმე ის კი არაა შესწევს თუ რა თეატრის ფიზიკურ ენას ძალა, მიღწეოს ისეთივე ფსიქოლოგიური სიღრმეს, როგორსაც აღწევს სიტყვიერი ენა, შეუძლია თუ არა მას ისევე კარგად გადმოგვცეს გონობები და ენებები, როგორც ეს ძალუძს სიტყვას, არამედ არის თუ არა აზროვნების და ინტელექტის სფეროში ისეთი დამოკიდებულებები, რომელთა წვდომა სიტყვებს არ ძალუძთ და რომელთაც გაცილებით უფრო მეტი სიზუსტით გადმოგვცემენ უესტები და ყველაფერი ის, რაც სივრცობრივ ენას განეუფნება“. არტოს ციტატი ჩვენ შემთხვევით როდი მოგვყავს — მისმა წიგნმა „თეატრი და მისი ორეული“ უდიდესი გავლენა იქონია 60-70-იანი წლებიდან ამერიკული ექსპერიმენტური დრამის განვითარებაზე.

ტენესი უილიამსმა წამოჭრა ისეთი პრობლემები, რომელთა მიმართ 60-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდეც არ ცხრება ამერიკულ დრამატურგთა ინტერესი. უილიამსი ცდილობდა შეექმნა განსაკუთრებული თეატრალური ენა, რომლის შემადგენელი ნაწილები ზემოქმედებას მოახდენდნენ მაყურებლის აღქმის ყველა დონეზე.

დრამატურგიულ ფორმაში უილიამსის ძიებებზე საუბრისას, აუცილებლად უნდა გავიხსენოთ ამერიკული დრამის მამამთავრის იუჯინ ო'ნილის შემოქმედებითი ექსპერიმენტებიც. ო'ნილმა უარი თქვა კრადიციული დრამის მთავარ კომპონენტებზე (სიუჟეტი, კონფლიქტი), უგულვებელყო აგრეთვე დრამის დაკანონებული დაცოფა აქტებად და სურათებად. არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა დრამატულ ნაწარმოებას მოცულობას: მისი პიესები ზოგჯერ ხუთი, ცხრა საათი მიმდინარეობდა („ძაძები შეენის ელექტრას“, „უცნაური ინტერლუდია“). ო'ნილის გმირები ატარებდნენ ნიღბებს. მისი აზრით, ნიღბები საშუალებას მისცემდნენ დრამატურგს შეექმნა ახალი ტიპის დრამა „სულიერი დრამა“ („drama of souls“), რომლის მიზანი იქნებოდა „ეკვლია გონების ღრმად დაფარული წინააღმდეგობანი“.

ო'ნილი ეწრაფოდა დაუფლებოდა დრამატურგიული გამომხატველობის საშუალებებს მუსიკის, ფერწერის, კინოგრაფიის მიჯნაზე.

სწორედ ო'ნილის ექსპერიმენტებმა მოუძზადეს საფუძველი უილიამსის პლასტიკური თეატრის თეორიას, თავად უილიამსი, მიუხედავად იმისა, რომ ყოველთვის დიდი პატივისცემით და აღფრთოვანებით მოიხსენიებდა ო'ნილს, კატეგორიულად უარყოფდა ო'ნილის გავლენას თავის შემოქმედებაზე; მეორე მხრივ, მხედველობაში რომ არც მივიღოთ ამ ორი დრამატურგის ექსპერიმენტების მსგავსება, წარმოუდგენელია, რომ ო'ნილს, რომელმაც უდიდესი ზემოქმედება იქონია თითქმის ყველა ნიჭიერ ამერიკულ დრამატურგზე, არ მოეხდინა გავლენა თითქმის თავის თანამედროვე დრამატურგზე — ტენესი უილიამსზე, თუმცა თავად უილიამსს შეიძლება არც ჰქონოდა გაცნობარებული ეს გავლენა.

ტენესი უილიამსი „პლასტიკური თეატრის თეორიას“ აყალიბებს თავისი პიესების რემარკებში. დრამატურგიულ ნაწარმოებებში რემარკების არსებობის აუცილებლობის საკითხი პირველად ბერნარდ შოუმ წამოჭრა ესეში „ძირითადად ჩემს შესახებ“ („Mainly about myself“). რემარკებში იგულისხმება ის წინასიტყვაობები, ჩართული მითითებანი და შენიშვნები, რომლებიც ესოდენ ხშირად გვხვდება თანამედროვე ამერიკულ დრამატურგთა პიესებში. ამერიკულ ავტორთა რემარკები გათვალისწინებულია არა მხოლოდ რეჟისორისა და მსახიობებისათვის, არამედ ახასიათებენ დრამის მოქმედებას, ქმნიან პიესათა საერსო განწყობილებას. გარკვეული თვალსაზრისით განაპირობებენ დრამის პრობლემატიკას, ხასიათებს, კომპოზიციურ აგებულებას. რემარკებში ჩანს ავტორის კონცეფცია, მისი სათქმელი, რომელიც შემდეგ ხორციელდება ნებისმიერ დრამატურგიულ დონეზე. პიესის კონფლიქტში, პერსონაჟთა ამეტყველებასა და მოქმედებაში, იგივე ითქმის წმინდა სცენურ, „ტექნიკურ“ საშუალებებზეც: გა-



ნათებაზე, პიესათა აკუსტიკურ, მუსიკალურ, მხატვრულ გაფორმებაზე,

პირველად „პლასტიკური თეატრის თეორია“ უილიამსმა ჩამოაყალიბა 1945 წელს, „შუშის სამხეცის“ წინასიტყვაობაში: „ეს შენიშვნები არ არის უბრალო წინასიტყვაობა ამ პიესებისათვის. ისინი აყენებენ ახალი პლასტიკური თეატრის ოსტეფციას, რომელმაც გარეგნული მსგავსების საშუალებათა სინამდვილის სახვის უკვე ამოწურულ შესაძლებლობათა ნაცვლად უნდა დაიმკვიდროს ადგოვით, თუკი ვგუხრს, რომ თეატრი, როგორც ჩვენი კულტურის ორგანული ნაწილი სიკოცხლისუნარიანი გახდეს.

„ახალი პლასტიკური თეატრის“ თეორიას დრამატურგი განაგრცობს პიესის „კემინო რიელის“ („Camino Real“) ბოლოსიტყვაობაში. „ფერი, სინატიფე, სიმსუბუქე, მოძრაობის გააზრებული ნახატი, პერსონაჟთა ურთიერთმედება— აი ის, რაც შეადგენს პიესას და არ სიტყვები, დაწერილი ქალაღზე, ანდა ავტორის მსჯელობანი.

უილიამსი არ იზიარებს იმ აზრს, რომ უკეთესია ჭერ წაიკითხო პიესა, ვიდრე პირდაპირ სცენაზე განხორციელებული ნახო იაბი, რადგან თითქოსდა პიესის ყურების დროს მაყურებლის ყურადღება გამახვილებულია არა პიესისა ჭეშმარიტ ღირსებებზე, არამედ სპექტაკლის საახაობით მხარეზე, თავისებურ შეგრძნებებზე, ე.ი. სპეციფიკურად, რაღაც გარეგნულსა და პრიმიტიულზე. ამ შემთხვევაში უილიამსი უპირისპირდება ო'ნილს, რომლისთვისაც პიესები პირველ რიგში იყო წმინდა ლიტერატურული ნაწარმოებები და გრძელი, დეტალური რემარკები გამიზნული იყო არა რეჟისორისათვის, არამედ მკითხველისათვის. ო'ნილი დაწვრილებით აღწერს მოქმედ გმირთა გარეგნობას, აღნიშნავს ისეთ დეტალებს, რომლებსაც მაყურებელი მაინც ვერ შეამჩნევდა, მაგალითად — თვალების ფერს, ანდა ჩამოთვლის კარადაში დაწყობილი წიგნების სახელწოდებებს.

მიუხედავად იმისა, რომ ო'ნილი არ ტოვებდა არცერთ რეპეტიციას და მის ნაწარმოებთა მიხედვით განხორციელებული

ბული დადგმების ერთგვარ თანარევის-ორადაც გვევლინებოდა, იგი თავისი პიესის თითქმის არცერთ პრემიერას დასწრებია. დრამატურგის აზრით დადგმები მისი ნაწარმოებების მხოლოდ მკრთალ ანარეკლს წარმოადგენდნენ.

უილიამსი კი ფიქრობდა, რომ პირიქით, პიესის ტექსტი არის სპექტაკლის აჩრდილი, თანაც საკმაოდ უღიმღამო აჩრდილი. უილიამსი აღნიშნავდა, რომ მისი, როგორც დრამატურგის მრწამსი, დაახლოებით შეიძლება გამოიხატოს ბერნარდ შოუს პიესის— „ექიმის დილემა“ ერთ-ერთი გმირის, მხატვრის სიტყვებით: „მწამს მიქელანჯელოსი, ველასკესის და რემბრანდტის: ჩანაფიქრის სიმძლავრისა და სიღიადის, ფერთა საიდუმლოების, ყველაფრის ხსნისა მარადიული სიღამაზის მიერ: მწამს ხელოვნების მისიისა, რამაც დალოცა ეს ხელები, ამენ“.

„ისევე, როგორც ეს მხატვარი, — წერს უილიამსი, — მეც ვთვლი, რომ ხელოვნების არსი გადმოიცემა თავისთავად ფორმის სიღამაზით, ფერისა და ხაზის სიღამაზით, მაგრამ მე კი ყველაფერ ამას დაუემატებდი განათებას და მოძრაობას.“ პიესის დაბეჭდილი ვარიანტი, დრამატურგის აზრით, წარმოადგენს გარკვეულ ფორმულათა ერთობლიობას, რომელთა წყალობითაც არსებობს პიესა. თანამედროვე თეატრში დრამის ძირითად ღირსებად დრამატურგს მიიჩნია დინამიურობა, ორგანულობა.

უნდა ითქვას, რომ უილიამსი ყოველთვის ცდილობდა პრაქტიკულად განეხორციელებინა თავისი შემოქმედებითი პრინციპები, მის დრამებში უხვალა ფერები, მუსიკა, მოძრაობა. უაღრესად საინტერესოა უილიამსის დრამების აკუსტიკური ფორმება. იგი ცდილობს მოგვეცეს ყოველი დრამატურგიული ეპიზოდის მკვეთრი პლასტიკურ-გამომსახველობითი გადაწყვეტა სცენაზე, რეალობის ესთეტიკური სახის შექმნა მწერალს სურს პლასტიკურ ხელოვნებათა — მუსიკის, აკუსტიკური თანხლებისა და შექმის ეფექტების საშუალებით.

პიესის „შუშის სამხეცე“ წამყვანი გმირი ტომი არწმუნებს მაყურებელს,

რომ პიესა არარეალისტურია. რათა სწორად გავიგოთ უილიამსის აზრი, უნდა გავიხსენოთ, რომ იმდროინდელ ამერიკულ კრიტიკულ ლიტერატურაში ტერმინი „რეალიზმი“ ხშირად იხმარებოდა ისეთ ნაწარმოებთა აღსანიშნავად, რომლებიც სცენაზე ცხოვრებას ფლტოვრაფიული სიზუსტით ასახავდნენ. უილიამსი კი ამის წინააღმდეგ იბრძოდა. „შუშის სამხეცეს“ წამდღვარებულ რემარკაში იგი წერს, რომ „ექსპრესიონიზმი და ყველა სხვა პირობითი ტექნიკა დრამაში ერთი მიზნისკენა მიმართული — რაც შეიძლება მეტად მიუახლოვდეს სინამდვილეს. როდესაც დრამატურგი იყენებს პირობით ტექნიკას, იგი სრულებითაც არ ცდილობს, ყოველ შემთხვევაში არ უნდა ცდილობდეს — თავიდან მოიშოროს ვალდებულება რეალობასთან ჰქონდეს საქმე, პირიქით. ესწრაფვის ან უნდა ესწრაფოდეს იბოვოს საშუალება, რაც შეიძლება მეტი სიმართლით, სიღრმით და სიმკვეთრით გამოხატოს ცხოვრება, ისე როგორც ეს არის სინამდვილეში“.

უილიამსი ფიქრობს, რომ სიმბოლოები დრამის ბუნებრივი ენაა და თავის პიესებში ფართოდ იყენებს მათ. „სიმბოლოს პიესაში აქვს ერთადერთი ჭეშმარიტი დანიშნულება: გამოხატოს სათქმელი უფრო პირდაპირ, მარტივად და ლამაზად, ვიდრე ეს ძალუქს სიტყვას“. — წერს უილიამსი.

მისი აზრით, სიმბოლოები ხელს უწყობენ პოეტური ატმოსფეროს შექმნას, რომლის არსებობას იგი აუცილებლად მიიჩნევს ხელოვნების ყოველ ნაწარმოებში. სხვათა შორის მისი შემოქმედების პირველი პერიოდის პიესებს თავადც და კრიტიკოსებიც მიაკუთვნებდნენ ხან ეგრეთიწოდებულ „პოეტურ ნატურალიზმს“, ხან კი „სიმბოლურ რეალიზმს“. უილიამსი მიმართავს სიმბოლოებს, როგორც ერთ-ერთ ყველაზე ლაკონურ და გამომსახველ საშუალებას გმირთა შინაგანი სამყაროს დახატვისათვის, ხშირად მას სიმბოლოები პიესის ძირითადი კონფლიქტის გამოსავლენადაც სჭირდება.

სიმბოლური სახის მშავალითს წარმოა-

დგენს ლაურას შუშის სამხეცე. ლაურას სიყვარულში პატარა, გამჭვირვალე ადვილად მსხვრევალ სათამაშო მხეცეების მიმართ სიმბოლოზირებულია იდეალი უმწეო სილამაზისა და მართლაც, რა საოცრად პოეტური და მეტყველი სახე იქმნება ამ სიმბოლოს გამოყენების შედეგად. შუშის მარტორქა სიმბოლოური სახეა თავად ლაურასი; როგორც მარტორქა თავისი ერთი რქით განსხვავდება სხვა მხეცუნებისაგან, ასევე ლაურაც არ ჰგავს ჩვეულებრივ გოგონას.

სიმბოლოური სახეები მრავალნაა აგრეთვე დრამაში „ტრამეია, რომელსაც სურვილი ჰქვია“ პიესა იწყება ასეთი ეპიზოდით: სტენლი გამოჩნდება სისხლით გაუღენთილი უმი ხორცის პაკეტით, რომელსაც იგი ესვრის ცოლს, სტენლას. ამ ეპიზოდის ერთგვარი კომენტარია ბლანშის მონოლოგი, სადაც სტენლის დასახასიათებლად ბლანში მოიხმობს ველური ადამიანის სახეს, რომელსაც ნანადირევი მოაქვს სახლში. სტენლის ხასიათის გასაგებად ამ ეპიზოდს არანაკლები მნიშვნელობა აქვს. ვიდრე მის უხეშ მეტყველებას. თავდაპირის მანერას.

სიმბოლოურია ბლანშის სურვილი დემალოს მკვეთრ. კაშკაშა სინათლეს, მოხვდება რა კოვალსკების უბადრუეი სახლის ატმოსფეროში ბლანში ლამფებს ფერადი ქალადის აბაჟურებით ფარავს. „მე ისევე ვერ ვიტან შიშველ ნათურას, როგორც უხეშ სიტყვას ან კულგარულ საქციელს“. ამბობს ბლანში. ბლანშს თითქოს არ სურს თვალს გაუსწროს უხეშ რეალობას. ეს ეპიზოდი გადმოგვცემს მის შინაგან წინააღმდეგობას. მიიღოს ის სინამდვილე, რომელსაც ყოველმხრივ აყვიდრებს სტენლი და აველენს ბლანშისა და სტენლის კონფლიქტის ხასიათს.

ბლანში არა მარტო კონკრეტული პერსონაჟია, არამედ განზოგადებული სახე მთელი სამხრეთული ცივილიზაციას, სამხრეთის კულტურის, უილიამსისა შემოქმედებაზე, მის მსოფლმხედველობაზე დიდი ზემოქმედება იქონა დრამატურგის სამხრეთულმა წარმოშობამ. საერთოდ ეგრეთწოდებულმა „სამხრეთულ-



ლმა რენესანსმა“ უდიდესი გავლენა მოახდინა ამერიკული კულტურის, კერძოდ, ლიტერატურის განვითარებაზე, მითმა არისტოკრატიული სამხრეთის ტრადიციულ ფასეულობებზე ფართო გავრცელება ჰპოვა. ამ რეგიონის მწერლები ცდილობდნენ დაეპირისპირებინათ მდიდარი კულტურული და ინტელექტუალური ფასეულობებისა და ტრადიციების მქონე სამხრეთული ცივილიზაცია ჩრდილოეთის ვულგარული მატერიალიზმის, კულტურული ბარბაროსობისათვის, ბლანში, როგორც სამხრეთული კულტურის წარმომადგენელი მეტად რთული, წინააღმდეგობრივი პერსონაჟი ერთი მხრივ, ბლანშიში მოიპოვება ყველა ის დადებითი თვისება, რაც დამახასიათებელი იყო სამხრეთული ცივილიზაციის წარმომადგენელათვის — მაღალი კულტურა, ინტელექტი, დახვეწილობა, რომანტიკული სული, მდიდარი შინაგანი, სულიერი სამყარო, ლტოლვა სილამაზისაკენ. მაგრამ მეორე მხრივ, არ უნდა დავივიწყოთ, რომ სამხრეთული ცივილიზაცია, კულტურა იდგა დაკნინების გზაზე და ბლანშისთვის, როგორც წარმავალი, დაკნინებისა და გადაგვარების გზაზე მდგარი სამხრეთის არისტოკრატის უქანასკნელი თაობის წარმომადგენლისათვის ზემოთ დასახელებულ დადებით თვისებებთან ერთად მრავალი უარყოფითიც არის დამახასიათებელი: მსუბუქი ეოფაქცივის, სასმელის მოყვარული, იგი ხშირად წარმოგვიდგება როგორც მატყუარა, პრეტენზიული, თვალთმაქცი პიროვნება. აქედან გამომდინარე არაფრით არ შეიძლება ბლანშის განხილვა ცალმხრივად, როგორც მხოლოდ დადებითი ან უარყოფითი გმირის. ბლანში უპირისპირდება ახალი, უხეში მატერიალიზმით განსჭვავული ცხოვრების პირველ სტენლი კოვლსკი, რომელსაც მხოლოდ თავისი პირადი კეთილდღეობა ადარდებს. სტენლისათვის უცხოა, მიუღებელია ყოველივე ის დადებითი, ნათელი, რაც ასე ორგანულია ბლანშისათვის. ის ფაქტი, რომ სიკოცხლისუნარიანობა ტოვებს სამხრეთის არისტოკრატიულ ცივილიზაციას, რომლის ნაცვლად მოდის ახალი

სამყარო, სადაც სტენლის მსგავსი გრძნობენ თავს ბატონ-პატრონად, გამოიხატება იმაშიც, რომ სტენლი ელოდება შვილს, ბლანშის კი უკვე აღარ ელისება შთამომავლობა

უილიამსის დრამებში საკუთარ სახელებს ხშირად აქვთ სიმბოლური დატვირთვა. მთავარი გმირის სახელი — ბლანში ფრანგულად თეთრს ნიშნავს, თეთრი ფერი კი ყოველთვის სიწმინდისა და უმწიკვლოების სიმბოლო იყო, რაც ბლანშითან მიმართებაში ხანდახან ირონიულადაც კი ქვდება. იგივე შეიძლება ითქვას ბლანშის დის, სტელას სახელზეც, რომელიც ნიშნავს ვარსკვლავს. სტელა კი თავისი ბუნებით, სრულიადაც არ მოგვაგონებს ვარსკვლავს. თავად პიესის სათაური „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია — სიმბოლური ხასიათისაა. ბლანშის თქმით, მან იმოგზაურა ჭერ ტრამვაით, რომელსაც სახელად ერქვა „სურვილი“, შემდეგ კი ტრამვაით, სახელად „სასაფლაო“. ეს ორი სახელწოდება განსაზღვრავს ბლანშის ცხოვრების მთელ გზას. ანდა გავიხსენოთ ბლანშისა და სტელას მიერ დაკარგული კარმიდამოს სახელწოდება — „ლამაზი ოცნება“, (ფრ. „Bell Reve“ — ფრ. „Bell“ „ლამაზი“, „Reve“ — „ოცნება“).

მიუხედავად უილიამსის მტკიცებისა, რომ მისთვის დრამატურგიული ნაწარმოები განეკუთვნება პირველ რიგში არა ლიტერატურის, არამედ თეატრის სფეროს, იგი ითვლება დრამის ქანაში ენობრივ საშუალებათა გამოყენების შეუდარებელ ოსტატად. მისი ენა პოეტური, ედიომატურია, დიალოგი მუსიკალურია. იგი ღრმად გრძნობს ამერიკული სამხრეთის ენობრივ თავისებურებებს: მიღრეკილებას რიტორიკისადმი, მუსიკალობისადმი, მკვეთრ სახიერებას, ლტოლვას იუმორისაკენ. გავიხსენოთ ბლანშის მონოლოგები, ანდა პიესის „შუშის სამხეცე“ გმირის აჰანდა უინფილდის მეტყველება. უილიამსთან პერსონაჟის მკაფიო სახეს ხშირად სწორედ ენობრივი პორტრეტი ქმნის, მოქმედ გმირთა ინდივიდუალურ მეტყველებაში იკვეთება, როგორც გმირთა სულიერი სილა-

ტავე, ასევე მათი შინაგანი სამყაროს სიმდიდრე და სილამაზე. ბლანშის დახვეწილი, ნატიფი მეტყველება მიგვანიშნებს, რომ სტენლისაგან განსხვავებით ის სხვა სოციალურ წრეს მიეკუთვნება. მისი ენის მკვეთრი ექსპრესიულობა, რთული მეტაფორები, მდიდარი სახიერება მეტყველებს არა მხოლოდ მის სამხრეთულ წარმოშობაზე, კულტურაზე, ინტელექტზე, არამედ ხაზს უსვამს მის პოეტურ ბუნებას. ბლანშის მეტყველების პოეტურობას უპირისპირდება სტენლის უხეში და ცინიკური ენა.

თავისი „პლასტიკური თეატრის თეორიის“ შესაბამისად ულიამსი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას, განათებას. ბლანშს ყოველთვის თან სდევს ნახევრად ჩაბნელებული, მკრთალი განათება, ფერთა პასტელური გამა, როგორც მისი სინაზის, სიფაქიზის, დახვეწილობის სიმბოლო. მაშინ როცა სტენლისთან დაკავშირებული მყვირალა, მკვეთრი ფერები მის სიცოცხლისუნარიანობაზე მეტყველებს, იგივე ფერები კოვალსკის ინტელექტუალურ შეზღუდულობაზეც მიგვანიშნებს. ესწრაფვის რა შექმნას სცენაზე პლასტიკური სახეები, დრამატურგს შემოჰყავს თავის პიესებში ცოცხალი სურათები, კოვალსკების სამხარეულო პოკერის თამაშის დროს მოგვაგონებს ვან გოგის ტილოს „საბილიარდო ღამით“, ამ ეპიზოდს ავტორი დეტალურად აღგვიწერს შესაბამის რემარკაში. სცენა შესრულებულია სპექტრული ფერებით, ფერთა სიმკვეთრე და კონტრასტულობა ეპიზოდს გამომსახველობის უდიდეს ძალას ანიჭებს—დინამიური და მყვირალა სურათი ქმნის აძაბულ და ნერვიულ ატმოსფეროს. ამ ცოცხალ სურათში არ არის შუქჩრდილის ხაზგასმული დაპირისპირება. ფერთა სიმარტივე საშუალებას აძლევს ავტორს გამოავლინოს პერსონაჟთა შინაგანი არსი, მათი მიწიერება, ინტელექტუალური შეზღუდულობა.

ულიამსი ბუნების სურათებსაც იყენებს სპექტაკლში გარკვეული განწყობილების შესაქმნელად, დრამაში „ტრამვაი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“ ნო-

სტალიური, ნათელი, სუფთა ცა ასრულებს ფონის როლს, ბუნების უმეტესწილად ველი სილამაზე კონტრასტშია პიესის მღვღვარე, დრამატულ მოვლენებთან და სწორედ ეს კონტრასტულობა კედევ უფრო აძაფრებს მოქმედების დრამატიზმის აღქმას.

„შუშის სამხეცის“ წინასიტყვაობაში ავტორი მიგვანიშნებს, თუ რა განსაკუთრებული მნიშვნელობა აქვს მისი პიესების დრამატიზმის გახსნისათვის განათებას. „თავისუფალი, შემოქმედებითი ფანტაზიით განათების გამოყენება ძალზე მნიშვნელოვანია. მას შეუძლია სტატიური პიესები გახადოს პლასტიკური და მოძრავი. — წერს ულიამსი.

„შუშის სამხეცის“ შესავალში იგონიშნავს, თუ როგორი უნდა იყოს სპექტაკლის განათება, დრამაში სინათლის, შუქის გამოყენება გამორჩევით პრინციპს ეყრდნობა. სცენა თითქოს მოგონებათა ბურუსში მოჩანს. შუქის სვეტი უცებ ეცემა რომელიმე მოქმედ პირს ან საგანს და ჩრდილში რჩება ის, რაც შეიძლება ერთი შეხედვით მოქმედების ძირითად მომენტად მიგვაჩნდეს. მართალია, ლაურა ქმედითად არ იღებს მონაწილეობას ამანდასა და ტომის ჩხუბში, მაგრამ შუქი სწორედ მას გამოჰკვეთს სცენაზე. იგივე ხერხი მეორდება ვანშომის სცენაშიც, როდესაც კვლავ სავარძელში მჯდარი ლაურაა განათებული. „შუქი, რომელიც ეცემა ლაურას, გამოირჩევა განსაკუთრებული სიწმინდით და მოგვაგონებს ასეთივე ხასიათის განათებას ძველ ხატებსა და მადონათა გამოსახულებებზე.

განათებასა და აკუსტიკურ გაფორმებას იშველიებს დრამატურგი ბლანშის ისტერიული, უაღრესად აღზნებული მდგომარეობის უფრო მკაფიოდ გამოსახატავად: „კედელზე, ბლანშის გარშემო, ჩნდება საზარელი გამოსახულებები, გროტესკული მუქარით აღსავსე ჩრდილები, ღამე საესეა არაადამიანური ხმებით... ჩრდილები და საზარელი გამოსახულებები კედელს აღის ენებივით ედება“, — ვკითხულობთ რემარკაში, აფორიაქებული აღზნებული განწყობის შესანარჩუნებლად დრა-

მატურგი ოსტატურად იყენებს როგორც განათებას, პანტომიმას, ასევე აუსტიკურ გაფორმებას, მუსიკას.

უილიამსი დიდ ყურადღებას აქცევს პიესათა აუსტიკურ, მუსიკალურ გაფორმებას. ესა თუ ის ხმოვანება, მუსიკა წარმოადგენს პიესებში მიმდინარე ნოვლენათა კომენტარს, ქმნის გარკვეულ განწყობილებას, მეხუთე სცენაში, როდესაც ბლანში სტელას აუწყებს თავის გეგმას მისთხოვდეს მიტჩს, ფანჯრის მიღმა გაისმის ზანგი ქალის ხარხარი, როგორც ბლანშის მოჩვენებითი იმედების აუსტიკური ირონიული კომენტარი. მექსიკელი ქალის შეძახილები „ყვავილები მკვდართათვის“ („Flores para muertos“), რომლებიც ისმის ბლანშის უმაღლესი სულიერი დაძაბვის მომენტში, აძლიერებენ სიკვდილის მოტივს, რომელიც მთელს პიესას გასდევს. დრამის კულმინაციურ მეთავე სცენაში განწყობილება ძირითადად სხვადასხვა აუსტიკური ხერხების მოშველიებით იქმნება, როდესაც სტენლი ულობავს ბლანშს გასაქცევე ზღას, შესაბამის რემარკის ვკითხულობთ: „თავიდან, ძლიერ გასაჟონი „ცისურვი პიანინოს ხმა“ თანდათან ძლიერდება, დაბოლოს გადაიზრდება მოახლოებული ლოკომოტივის ღრიალში. ასევე სულ უფრო და უფრო ხმამაღალი ხდება ჭუნგლების არაადამიანური ხმები“. ამ პიესის აუსტიკური გაფორმება მოგვაგონებს ონილის პიესაში „იმპერატორი ჯონსი“ გამოყენებულ აუსტიკურ ეფექტებს, სხვადასხვა აუსტიკური ხერხები (იქნება ეს ქარის ზეუილი, გემზე დამწყვდეულ მონათა კვნესა, თუ თავად ჯონსის ჩურჩული ან ღრიალი) აქცენტირებას უკეთებენ ყოფილი იმპერატორის სახიფათო, ბნელი გარემოცვის მუქარას, ტამბების დარტყმის სიხშირის თანდათანობით გაზრდა (თავდაპირველად ეს სიხშირე ემთხვევა ადაზიანის მაჩისცემას, ხოლო ჯონსის სიკვდილის შედეგ კი ერთბაშად წყდება), კარგად გადმოგვეცხმოს პანიკას, რომელმაც შეიპყრო ჯონსი, რევოლვერის თითოეული გასროლა კი მოლოდინისა და დაძაბულობის ატმოსფეროს ქმნის.

„მეორე არალიტერატურული ხერხი, რომელიც გამოიყენება პიესაში, არის მუსიკა“, — წერს უილიამსი „შუშის სამხეცის“ წინასიტყვაობაში, საერთოდ მუსიკა უილიამსის პიესების განუყოფელი ორგანული ნაწილია და მოქმედ პირთა დახასიათების ერთ-ერთი საშუალებაა. იგი კომენტარს უკეთებს მათ განცდებს, ფსიქიკურ მდგომარეობას და ქმნის ამა თუ იმ განწყობილებას. ზოგჯერ ორი მელოდია მონაცვლეობით ქდერს: პიესაში „ტრამაჟი, რომელსაც „სურვილი“ ჰქვია“: პოლკა ვარშავიანკა, რომელსაც ბლანში ცეკვავდა ქმართან ერთად მის თვითმკვლელობამდე და ბლუზი. პირველი მელოდია ყოველთვის ისმის მაშინ, როცა ბლანში შეპყრობილია რაღაც ცუდის, უბედურების მოლოდინით, როდესაც მისი ფსიქიკური მდგომარეობა სიგიჟესთანაა ახლო, ბლუზი კი ქდერს იმ შემთხვევებში, როდესაც ბლანშს სევდა იპყრობს და იგი განსაკუთრებულად გრძნობს თავის სიმარტოვეს.

დასკვნით სცენაში, როდესაც ბლანში ხედავს საგიეთის ზედახედეველთ, კვლავ გაისმის პოლკა, მაგრამ მისი მოტივი დამახინჯებულად ქდერს. ბეგრათა ხმოვანებაში უილიამსს განზრახ შეაქვს დისონანსი, პანჯთა დისონანსები თითქოსდა ბლანშის გონების ფეთქება ისტერიული აღზნების მომენტში. პოლკას ბანს აძლიერებს საშინელი, არაადამიანური ხმები, ხოლო როდესაც უფრო ჰუმანური ექიმი დაყვავებით არწმუნებს ბლანშს გაჰყვეს მას, ხმაური ქრება.

პიესაში „შუშის სამხეცე“ მარტივი, გამჟოლი მუსიკა შესაბამისი მომენტების ემოციურ ხაზგასმას ისახავს მიზნად. ავტორის თქმით, ეს მელოდია ქვეყანაზე ყველაზე მხიარული, ნაზი და ამასთანავე ყველაზე სევდიანია. იგი თითქოს გამოხატავს ცხოვრების მოჩვენებით სიმსუბუქეს, მაგრამ მასში იგრძნობა განუზომელი სევდაც. იგი ხან გაისმის პიესაში, ხან კი იქრება. ეს მელოდია უმთავრესად ეკუთვნის ლაურას და ამიტომ განსაკუთრებით მკვეთრად მასთან დაკავშირებულ ეპიზოდებში ისმის.

აყალიბებს რა თავის „პლასტიკური თეატრის თეორიას“, უილიამსი საკმაოდ

ვრცლად განიხილავს ეკრანის როლს დრამატურგიული ნაწარმოების სცენურ ვარიანტში (კონკრეტულად, მას მხედველობაში აქვს პიესა „შუშის სამხეცე“). ეკრანის გამოყენების მიზანია ამა თუ იმ ეპიზოდის ხაზგასმა, როგორც თავად ავტორი შენიშნავს, ყოველ სცენაში არის კომპოზიციურად განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი მომენტი ან მომენტები. მაგალითად, „შუშის სამხეცე“ ახასიათებს თავისებური კომპოზიციური აგებულება, სტრუქტურა. ეს დრამა ფორმალურად იყოფა შვიდ სცენად, მაგრამ ვინაიდან ეს სცენები თავის მხრივ იყოფა კიდევ ეპიზოდებად, საზღვარი სცენებს შორის ხშირად ბუნდოვანი შეიძლება აღმოჩნდეს მკითხველისა თუ მაყურებლისათვის, წამყვანი დრამის „მოგონებათა პიესას“ („The play of memory“) უწოდებს, რადგან იგი შედგება მის მეხსიერებაში ამოტივტივებული ეპიზოდებისაგან, მაყურებელმა, მკითხველმა შეიძლება დაკარგოს სიუჟეტური ხაზი, რაც წარმოშობს ფრაგმენტულობის შთაბეჭდილებას და ასეთ შემთხვევაში ისევე როგორც მუსიკას, განათებას, ასევე ეკრანსაც გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ნაწარმოების მთლიანობის შენარჩუნებისათვის. წარწერას ან სურათს ეკრანზე შეუძლია გააძლიეროს ტექსტში არსებული მინიშნება, შეუძლია მაყურებლისათვის ადვილი მისაწვდომი გახადოს რეპლიკაში ჩადებული საჭირო აზრი.

ტენესი უილიამსი ყველა დრამაში ცდილობდა განეხორციელებინა თავისი „პლასტიკური თეატრის თეორია“. ის პიესები კი, რომლებშიც მოხდა ფორმის და შინაარსის ორგანულად შერწყმა, დრამატურგის შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენენ. პიესების პლასტიკური ვაფორმება საშუალებას აძლევს მკითხველსა თუ მაყურებელს კიდევ უფრო ღრმად ჩაწვდეს მის პიესებში მიმდინარე მოვლენებს, ეხმარება მათ სწორ აღქმაში, უილიამსის გმირების რთული შინაგანი ცხოვრების, მათი სულიერი სამყაროს გააზრებაში.

„სიმღერა ჩემი სუნთქვაა, ჩემი სიცოცხლე და სიხარული. მკაშა ვაქსოვ სიყვარულს ერისას, მიწისას, ადამიანებისას“ — ეს სიტყვები ეკუთვნის დიდებულ მომღერალს მარო თარხნიშვილს, რომელსაც წელს 100 წელი შეუსრულდებოდა. თანამედროვეები აღფრთოვანებაში მოჰყავდა ღრმა შინაგანი განცდით აღბეჭდილ მის ხავერდოვან ხმას, უბადლო ოსტატობით ნამღერ „ურმულს“, „დაიგვიანეს“, „ქონას“ და სხვა სიმღერებს.

მარო თარხნიშვილი გაბლდათ პირველი ქართველი ლოტბარი ქალი. მან მთელი თავისი სიცოცხლე შეაღია ქართული ხალხური სიმღერების შეგროვებას, შესწავლას, შესრულებას. მან არაერთი სიმღერა გადაარჩინა დაიწყებულს.

აღფრთოვანებული მსმენელები მარო თარხნიშვილს „სიმღერის დედოფალს“ უწოდებდნენ. იგი ღირსეულად ატარებდა დედოფლის გვირგვინს, გარეგნობაც ხელს უწყობდა, გვარიშვილობაც, სიამაყის გრძნობაც და არტისტიკული გზნებაც.

მარო თარხნიშვილი დაიბადა 1891 წელს სოფელ კვეთისხევში, გიორგი სააკაძის შთამომავლის თავად ესტატე თარხან-მოურავის ოჯახში, მარო მეცხრე შვილი ყოფილა იგი იზრდებოდა დოვლათით სავსე ოჯახი, სადაც ხშირად იშლებოდა მამაპაპური სუფრა. ესტატე თარხან-მოურავთან იკრიბებოდნენ ციციშვილები, ამილახვრები, მაყაშვილები, თარხნიშვილები... სუფრას სიმღერა ამშვენებდა. სწორედ აქ ეზიარა მომავალი მომღერალი მშობლიური ჰანგების მადლს.

მარო თარხნიშვილი ყოველთვის ტკბილად იგონებდა სოფელში გატარებულ წლებს. ყოველ შაბათ-კვირას შეგროვდებოდათ გოგო-ბიჭები და ცეკვა-სიმღერას გააჩაღებდით. მარო გახლდათ სოფლური ლხინის მოთავე. თოთხმეტი წლისა იყო, როცა მიათხოვეს თავის